Shiraz-Beethoven.ir



خالص (just intonation)، و بنا بر این مصون از تنظیمات اعتدال مساوی در موسیقی غربی، است را محفوظ می‌دارد به سمت این استدلال می‌رود که این دو نظام در واقع هیچ تفاوت اساسی‌ای با یکدیگر ندارند و موسیقی‌دانان غربی، وقتی اعتدال مساوی دست‌وپاگیرشان نشود، همان فواصلی که موسیقی‌دانان شرقی ایجاد می‌کنند را به وجود می‌آورند. به این ترتیب، دفاع از موسیقی شرقی نه بر مبنای تمایزات آن که بیش‌تر بر اساس شباهت‌هایش [با موسیقی غربی] صورت گرفته است. رئوف یکتا بی پس از تثبیت طبیعت جهان‌شمولِ زیراییِ نغمات، نسبت‌های ساده‌ی فواصل (مانند ۴:۳ برای چهارم، ۵:۴ برای سوم بزرگ، ۹:۸ برای تمام‌پرده‌ی بزرگ، ۱۰:۹ برای تمام‌پرده‌ی کوچک) که میان هر دو نظام مشترک‌اند را فهرست می‌کند تا فقط تعدیلِ نسبت‌هایی را که با زحمت بسیار در موسیقی تُرکی تثبیت شده و امکان تقریبِ فواصلی معین را در آن فراهم کرده بود متزلزل و نسبتی پیچیده را جانشین نسبت ساده کند. دلیلِ انجام چنین کاری این است که اگرچه در بحث‌های مقدماتی مثلاً به‌صراحت از ۵:۴ به‌عنوان بهترین نسبتِ زیرایی برای سوم بزرگ نام برده شده اما نهایتاً به پیراستگی و تقارن تحلیلی‌ای ــ که با قبول نظام خالص فیثاغورثی حاصل می‌شود ــ اولویت داده شده است؛ [نظامی که در آن] همه‌ی فواصل در نهایت صرفاً از اکتاو و پنجم استخراج، فاصله‌ی چهارم به دو تمام‌پرده‌ی ۹:۸ و یک لیما، و تمام‌پرده به دو لیما و یک کُما تقسیم می‌شوند؛ یعنی دقیقاً همان فواصلی که صفی‌الدین ارموی در قرن سیزدهم برای ایجاد نظام گام خود به‌کار گرفته بود.[۴۵]

این تحلیل فیثاغورثی که شالوده‌ی گام ۲۴ فاصله‌ای ــ شامل دو مجموعه‌ی ۱۲تایی با تفاوت یک کُما میان دو مجموعه ــ را فراهم می‌کند آن‌چیزی است که ازگی و آرل از رئوف یکتا بی به ارث برده‌اند. این نکته که فواصلی معین در عمل می‌بایست مطابق فواصل خالص باشند و برخی دیگر برای حفظ یکپارچگیِ چنین نظامی با فواصلی دیگر جایگزین شوند دست‌کم مورد اذعان ازگی است[۴۶] اما تفاوت‌ها آن‌قدر مهم تلقی نمی‌شوند که منجر به اخلال در تقارن کل نظام شوند. آنچه از صفی‌الدین درباره‌ی علت تنافر و ملایمت گام نقل می‌شود (Ezgi 1933: 30-1) در دسته‌بندی[۴۷] سه‌تایی او ارزیابی شده اما به تأثیرپذیریِ الگوی ارائه‌شده توسط او از نظام گام همچنان فیثاغورثی اشاره‌ای نشده است. با وجود این، مقوله‌ی اعتبار به‌واسطه‌ی تقدم تاریخی به‌سختی

---

۴۵. تا آنجا که به سوم بزرگ مربوط می‌شود، نتیجه فاصله‌ای است که ۲ سِنتِ ناچیز کوچک‌تر است، بنا بر این، آنچه در اینجا قربانی شده بیش‌تر نمادین است تا واقعی.

۴۶. برای مثال، در Ezgi 1933:16 آمده: *büyük mücennep aralığının hakikî nispeti* $\frac{65536}{59049}$ *olup takribisi* $\frac{10}{9}$ *dur*. این رویه‌ی معکوسِ منطقی که به موجب آن نسبت‌های ساده‌ی زیرایی امروزه تقریبی از نسبت‌های پیچیده‌ی فیثاغورثی محسوب می‌شوند از رئوف یکتا بی (1922: 2966) اخذ شده است.

۴۷. به‌طور مشابه، آرل (1968: 14). واژگان اصلی صفی‌الدین در اینجا مسلط است (ملایم: *mulā'im* ← *mülâyim*؛ متوسط: *ḥafī* gizli ← *al-tanāfur* (ازگی)/ *yarı* (آرل) *mütenâfir* ← *mutanāfir*؛ ناملایم: *mütenâfir*). اما هیچ‌یک از مقام‌های موجود به‌عنوان ناملایم طبقه‌بندی نشده است.

Shiraz-Beethoven.ir



**D'Erlanger, R.**
**1939** *La musique arabe*, vol. 4, Paris: Geuthner.
**1949** *La musique arabe*, vol. 5, Paris: Geuthner.
**1959** *La musique arabe*, vol. 6, Paris: Geuthner.

**During, J.**
**1984** *La musique iranienne: tradition et évolution*, Institut Français d'Iranologie de Téhéran: Bibliothèque iranienne, no. 29, Paris: Recherche sur les civilizations.
**1988** *La musique traditionelle de l'Azerbayjan et la science des muqams*, Baden-Baden & Bouxwiller: Editions Valentin Koerner.

**Elçin, S.**
**1976** *Ali Ufkî. hayatı, eserleri ve mecmûa-i sâz ü söz*. (Kültür Bakanlığı: Türk musiki eserleri no. 1.) Istanbul: Millî Eğitim Basımevi.

**Ezgi, S.**
**1933** *Nazarî ve amelî türk musikisi*, vol. 1. Istanbul: Millî Mecmua Matbaası.
**1940** *Nazarî ve amelî türk musikisi*, vol. 4. Istanbul: Hüsnütabiat Basımevı.

**Farmer, H. G.**
**1940** *The sources of Arabian music*, Bearsden.

**Guettat, M.**
**1980** *La musique classique du Maghreb*, (La bibliothèque arabe), Paris: Sindbad.
**Hafiz Post.**
**n.d,** [*güfte mecmuası*]. MS Topkapı R. 1724.

**Haşim Bey.**
**1864** [*edvar*]. Istanbul.

**Heper, S.**
**1974** *Mevlevî âyinleri*, [Konya].

**Ibn Kurr.**
**n.d.** *ġāyat al-maṭlūb f ī 'ilm al-anġām wa-'l-durūb*. British Library MS Or 9247.

**Karadeniz M. E.**
**n.d.(=?1982)** *Türk mûsikîsinin nazariye ve esaslari*, (Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları), Ankara.

**Kāzim, A.**
**1310/1892-3** *Mūsīḳī iṣṭilāḥāti*, Istanbul.

**Nettl, B. with Foltin, B. Jr**
**1972** *Daramad of Chahargah: A Study in the Performance Practice of Persian Music*, (Detroit Monographs in Musicology, no. 2), Detroit: Information Coordinators.

**Neubauer E.**
**1969** 'Musik zur Mongolenzeit in Iran und den angrenzenden Ländern', *Der Islam*, XLV, 233-60.

**Özkan, İ. H.**
**1984** *Türk mûsikîsi nazariyati ve usûlleri*, Istanbul: Ötüken Neşriyat.

**Öztuna, Y.**
**1969** *Türk musikisi ansiklopedisi*, 1. Istanbul: Millî Eğitim Basımevi.
**1986** *Hacı Ârif Bey*, (Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları: 698 Türk büyükleri dizisi: 24) Ankara: Afsaroğlu.
**1987** *Türk mûsıkîsi. teknik ve tarih*, (Türkpetrol Vakfi lâle mecmuasi.) Istanbul: Kent Basımevi.

**Rauf Yekta Bey.**
**1922** 'La musique turque', *Encyclopédie de la musique* (Lavignac), 1. Paris. 2945-3064.
**1986** *Türk musikisi* (tr. of the above). Istanbul: Pan Yayıncılık.

ساسان فاطمی

Shiraz-Beethoven.ir

# چهارپاره‌خوانی در ایران و برخی جنبه‌های فُرمالِ آن

## مقدمه

خواندن شعر به آواز یکی از جنبه‌های مهمِ فرهنگ ایرانی است. در تقریباً سرتاسر ایران، چه در حوزه‌ی فرهنگِ رسمی و کلاسیک و چه در حوزه‌ی فرهنگِ مردمی، به آوازخواندنِ شعرْ با وزن آزاد یا غیرضربی یک فعالیتِ هنریِ ارزشمند به حساب می‌آید. برخلاف آنچه بیمَن نظر داده و موسیقی‌های روستایی یا اصطلاحاً «محلی» ایران را، در مقابلِ موسیقیِ شهری، مبتنی بر الحان یا مُلَدی‌های ضربی و خالی از شعر دانسته است (Beeman 1976: 8-9)،[1] در حوزه‌ی موسیقیِ مردمی یا محلی، یا موسیقیِ نواحیِ ایران، نیز آوازِ با وزن آزادِ متکی بر سنت‌های شعری نه‌تنها نادر نیست، بلکه بدنه‌ی اصلی یا، می‌توان گفت، «متشخص»ترین بخشِ کارگانِ این‌گونه موسیقی‌ها را تشکیل می‌دهد. با این حال، وقتی از مراکز شهری فاصله می‌گیریم، نوعِ شعری که در این جنبه از فرهنگ ایرانی شرکت می‌کند غالباً با آنچه در این مراکز محبوبیت دارد متفاوت است. این نوع شعر یکی از انواع شعری است که چهار مصرع بیش‌تر ندارد و من در اینجا، برای این‌که بتوانم همه‌ی انواعِ آن را

---

۱. بیمَن به‌کلی مسئله‌ی موسیقی‌های محلیِ ایران را نادرست دریافته و آن‌ها را محدود به موسیقیِ جشن‌ها که با سرنا ـ دهل اجرا می‌شوند تصور کرده است.

محسن محمّدی

Shiraz-Beethoven.ir

# رسالهٔ دوازده دستگاه

## متنی ارزشمند دربارهٔ موسیقی دورهٔ فتحعلی‌شاه*

### درآمد

ده سال پیش تصویر صفحهٔ پایانی دست‌نوشته‌ای یگانه را در انتهای نوشته‌ای آورده بودم که پیرامون تاریخ نظام دستگاه در موسیقی ایران نگاشته شده بود (محمدی ۱۳۸۰: ۵۷). آن دست‌نوشته در دستان گشادهٔ جناب مهدی صدری بود و ایشان تصویر آن را با روی خوش به بنده لطف نمودند. هنگام انتشار صفحهٔ پایانی دست‌نوشته شایسته‌تر می‌دیدم که جناب صدری خودشان تصویر کامل آن را منتشر نمایند. اما این مهم انجام نشد تا این‌که دو سال پیش تصویر کامل دست‌نوشته همراه با متن بازنویسی‌شدهٔ آن به چاپ رسید (یوسف ۱۳۹۰). ارزشمندترین بخش دست‌نوشتهٔ صدری همان صفحهٔ پایانی است که در آن نظامی ساخته‌شده از دوازده دستگاه به یکی از نوازندگان دورهٔ فتحعلی‌شاه قاجار نسبت داده شده است:

> و اما در زمان دولت خاقان جنّت مکان، فتحعلی‌شاه قاجار، استاد آقابابای مخمور که سرآمد استادان عصر خود بود، در فن موسیقی بنای دستگاه را بر دوازده قرار داده: اوّل راست پنجگاه، دوم نوا نشابور، سوم همایون، چهارم ماهور، پنجم رهاب، ششم شول (شور) و شهناز، هفتم چهارگاه مخالف، هشتم سه‌گاه، نهم دوگاه، دهم زابل، یازدهم عشیران، دوازدهم نیریز (گمنام ۱۲۳۴: ۳۷).

* نسخه‌ای از این مقاله پیش‌تر در بخش مقالات وب‌سایت کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی (به نشانی http://www.ical.ir) منتشر شده بود. مقالهٔ حاضر را مؤلف برای انتشار در فصلنامهٔ موسیقی ماهور بازبینی و آماده کرده است.

Shiraz-Beethoven.ir



آیا مردم همه‌جا حد معینی از موسیقیِ غیرقابل‌تحمل را تحمل می‌کنند؟ به نظر می‌رسد که تمام موسیقی‌ها در مرزهای خود عرصه‌ای فراخ برای جولان موادِ به‌نسبت استثنایی دارند، موادی که فقط برخی از آن‌ها بی‌تردید به‌مثابه موسیقی پذیرفتنی‌اند. در موسیقی معاصر غربی مقدار بسیار زیادی موسیقی الکترونیک و سنتزشده وجود دارد که برای اهلش بسیار مهم است اما اکثریت مردم نه تحملش را دارند و نه استفاده‌ای از آن می‌برند. موسیقی قدیم سرخ‌پوستان امریکایی به‌طور عام تک‌صدایی بود اما از قرار معلوم هر از گاه تعدادی ابراز چندصدایی، برای مقاصد جمعی، در آن مجاز دانسته می‌شد (Keeling 1992; Nettl 1961). به نظر می‌رسد که حتا باخ نیز در مواردی چند پنجم موازیِ ممنوع نوشته باشد. مواد استثناییْ اغلب کاربردها یا کارکردهای اجتماعیِ خاص یا مهم معینی دارند. اما هر کارگانی یک جریان اصلی دارد، سبکی یکپارچه که با گرد هم آمدن تعداد فراوانی از آوازها و قطعه‌های بسیار مشابه هسته‌ی اصلی آن کارگان را تشکیل داده‌اند. شاید در کارگانِ تمام موسیقی‌ها ساختاری جهان‌شمول یا دست‌کم نوع‌نمون (typical) وجود داشته باشد. بهترین یا والاترین ــ خواه به‌اعتبار خودِ موسیقی باشد یا به‌واسطه‌ی اهمیت خاصِ اجتماعی یا مذهبیِ یک موسیقی ــ اغلب از جهتی به استثنایی‌بودن نیز ربط دارد.

دلیل بارزِ ارزشمندبودنِ موارد استثنایی می‌تواند در هر فرهنگ با دیگری متفاوت باشد. در موسیقی هنری و مردم‌پسند غربی، نوآوری و بداعت ارزش شمرده می‌شود (این را مقایسه کنید با بحث تورینو پیرامون بداعت در فرهنگ شُنا (Shona) در Turino 2000: 181-83). در ایران، فردیت‌گرایی و شگفت‌آور بودن ارزشی مهم دانسته می‌شود و در موسیقی سنّتی بلَک‌فوت (Blackfoot) میزان تداعیِ استیلای چند مرد بر فراطبیعت در آوازها تعیین‌کننده‌ی ارزش آن‌هاست. شباهت ساختار این کارگان‌ها بار دیگر بر این نکته دلالت دارد که در اساس هیچ تفاوتی میان ساختار کارگان‌های موسیقاییِ غربی و غیرغربی یا شهری و بومی وجود ندارد.

### بیایید واقع‌بین باشیم

چهارمین رویکرد به مطالعه‌ی جهان‌شمول‌ها واقع‌بینانه‌تر و کم‌تر از سه‌تای اول مسئله‌ساز است. پرسشی که در این رویکرد مطرح می‌شود به‌سادگی این است که آیا ویژگی‌های مشترکی میان اکثریت گویایی از موسیقی‌ها، و نه میان تمام آن‌ها، وجود دارد؟ در این رویکرد به دنبال ویژگی‌های به‌نهایت متداول می‌گردیم و، با اجتناب از فرهنگ‌های فاقد اشتراک با جریان اصلیِ جهانی، جهان‌شمول‌های «آماری» را جایگزینِ جهان‌شمول‌های «حقیقی» می‌کنیم. ما (قوم‌موسیقی‌شناس‌ها) درباره‌ی تعدادی از موسیقی‌ها بسیار و درباره‌ی بسیاری از آن‌ها اندک می‌دانیم و چندان چیزی درباره‌ی برخی موسیقی‌ها، و البته هیچ درباره‌ی تعداد نامعلومی از موسیقی‌های گذشته، نمی‌دانیم. می‌توانیم کنکاش‌مان برای مشخص‌کردنِ روش‌هایی که انسان‌ها در کل برای ایجاد موسیقی، یا مرزبندی‌های مفهومی و صوتی برای این کار، پی‌ریزی کرده‌اند و ناشی از شرایط یا ضرورت‌های